

Coleção de “Estudos de Concerto” para Marimba

Miquel Bernat

Índice

- Introdução.....	Pag. 2
- Porquê os Estudos?.....	Pag. 4
- Porquê os Estudos nos instrumentos de percussão?.....	Pag. 5
- Estudos de Marimba.....	Pag. 7
- Uma nova Coleção de Estudos para Marimba.....	Pag. 9
- Excertos.....	Pag. 10
- Conclusão.....	Pag. 28
- Bibliografia.....	Pag. 29

“El Estudio teórico es posterior al arte creativo...”

in “Teoría Musical del Flamenco” de Lola Fernández

Introdução

Tudo começou com esta carta/e-mail enviada em 2005 a vários compositores, com os quais já tinha de algum modo relações profissionais:

Porto. Ano 2005

Caros Amigos,

Depois de mais de 15 anos de docência estou a chegar a um estado de esgotamento. Não é por a falta de energia nem falta de gosto no que faço, é, acima de tudo, por causa do cansaço de ouvir nas aulas sempre as mesmas peças, sobretudo aquelas de índole técnica.

Como sabem, a maior parte dos estudos que existem para percussão têm sido compostos por percussionistas que, sabendo da carência existente nesta matéria, dada a sua rápida evolução e implantação, não tiveram outra alternativa que adaptar e actualizar a didáctica do instrumento às necessidades profissionais sempre em evolução. Estes “Estudos” denotam que foram pensados como exercícios ou peças de, sobretudo, uso académico. Por esta razão, sinto a falta de alguma coisa em termos de dimensão artística, assim como intenção estética, primordial, para que as peças tenham uma dimensão maior em profundidade e “alma”.

Não estamos, portanto, perante o que se poderia considerar uma carência de oferta, ainda que ela não seja ainda extensa, mas sim, perante uma falta de diversidade e, sobretudo, de significação e peso musical para que elas se insiram e sejam indispensáveis no domínio musical público.

Sinto-me afortunado por ter tido a sorte de trabalhar com cada um de vocês nos últimos anos.

Vocês conhecem bem os diferentes instrumentos de percussão no seu estado actual através das vossas experiências (como também através de mim), têm uma personalidade própria, uma linguagem musical madura, formada e desenvolvida, têm experiência e uma trajectória artística delineada, estão actualizados quanto às novas tendências compositivas e inovações estéticas, já passaram por vários domínios da composição: da orquestra a instrumentos solistas, da música de câmara ao coro, da ópera às músicas com electrónica e possuem um grau de liberdade e imaginação nas vossas criações que eu altamente aprecio.

Além disso, todos vocês me conhecem como pessoa músico e percussionista.

Estou a precisar de fazer e criar alguma coisa para melhorar a qualidade das minhas aulas, assim como, para melhorar a qualidade dos nossos alunos, futuros artistas e professores. Pensei portanto, na seguinte proposta: a criação por cada um de vocês de um estudo com a minha colaboração e coordenação, que resultarão numa colecção de “Estudos de Concerto” para Percussão.

A minha ideia é fazer vários volumes de “Estudos” que correspondam aos diferentes instrumentos estruturais actuais da percussão na perspectiva ocidental, ou seja; marimba, vibráfone, multi-percussão e possivelmente caixa de rufo e tímpanos.

Estes “Estudos” devem ser pensados e criados como peças de concerto e o sua primeira manifestação de ser será o repertório dos meus recitais, concertos, e classes magistrais. Pretendo assim, poder alcançar uma dimensão artística que esteja acima da execução técnica, pretendo, por tanto, fazer da técnica uma necessidade artística.

Espero assim, incentivar mais e melhor os alunos, aprofundando na obra e no seu sentido e mensagem, na sua dimensão, chamemos-lhe, espiritual, despertando a necessidade de dominar as diferentes habilidades pelo imperativo da música, da peça; do Estudo.

Proponho começar com a marimba.

Para isso precisava de saber qual de vocês estará interessado na participação neste instrumento – a marimba.

O seguinte passo, que corresponde a mim, seria explicar e expor as diferentes necessidades de domínio técnico que considero fundamentais e que seriam repartidas por vocês. Pretendo explorar e abranger os mais variados aspectos técnicos e possibilidades do instrumento.

Convencido de que esta proposta poderá resultar num trabalho aliciante e interessante, aguardo as vossas reacções.

Os meus melhores cumprimentos,

Miquel Bernat

Porquê os Estudos?

Na comunicação enviada aos compositores, aparece explícita a razão deste empreendimento.

Mas existem outras razões, tal como acontecem nos outros instrumentos musicais que igualmente precisam de diferentes e variadas peças exercícios e/ou estudos para um maior domínio do instrumento.

Na Música Antiga, no Renascimento e no Barroco, foram publicadas séries e coleções didáticas destinadas a desenvolver e assimilar a técnica de diferentes instrumentos musicais. Assim, encontramos peças como *Les Lessons* de Purcell, as *Sonates <Esercizi>* de Scarlatti, *Le Parfait Maître de Musique* de Telemann, e várias peças de J. S. Bach como o *Cravo ben Temperado*, sendo que este último exemplo constitui uma amostra singular, porque mais do que ser um estudo para controlar um instrumento (que de facto também é), é uma pedra ângular o assentamento e justificação de um novo sistema de funcionamento harmónico (ou temperado) que, aliás, tem sobrevivido e preservado as bases da tonalidade até os nossos dias.

Estes exemplos acima expostos, referem os compositores mais conhecidos, sendo casos de alta qualidade. São peças que melhor têm sobrevivido ao longo do tempo por também serem compostas não apenas centrando-se num exercitar ou mecanismo instrumental, mas sim, para assimilar uma linguagem musical e um estilo.

Com efeito, mais tarde, já no século XIX e com a aparição dos grandes virtuosos do piano e do violino, etc, surgiram múltiplas coleções de “Estudos”; estes sim, já com um propósito mais centrado no domínio instrumental, era uma das marcas do Romantismo. Entrávamos numa época onde se alimentava e valorizava o culto pelo virtuosismo, o exibicionismo de dotes e o físico, todos eles aspetos que, de alguma maneira, ficaram e ainda perduram até aos nossos dias.

Constata-se que, a partir desta época, as peças tendem a explorar as dificuldades específicas do instrumento, para atingir o objectivo de criar e fomentar virtuosos; não é por acaso que na escritura musical romântica abundam elementos musicais como escalas, arpejos, trinos, oitavas, acordes paralelos, etc., tudo isto quase sempre a rápidas velocidades; impressionar e deslumbrar era a ordem da época. Paralelamente observa-se que segundo crescia o virtuosismo se simplificavam a linguagem e a estrutura musicais de modo a não perturbar a atenção do elemento considerado importante.

Não obstante, verificamos exemplos onde este virtuosismo é bem conduzido na musicalidade, na linguagem artística, como mostram alguns dos Estudos de Chopin, e outros exemplos de Litz, Hummel, Schumann e Brahms no piano e Paganini no violino.

Já no século XX, surgem exemplos que começaram a contrariar esta tendência: Béla Bartók com o seu ciclo *Mikrokosmos* e os *32 Klavierstücke*, C. Debussy com os seus *Études*, ou mais tarde Kurtág com os *Játékok* e os Estudos de G. Ligeti; centravam-se em aspetos sonoros e explorações do instrumento, não no sentido do virtuosismo “per se” mas por o efeito sonoro procurado, na exploração tímbrica e colorística.

E assim, portanto, que se foi criando o que se poderia considerar já um género musical com formas diferentes dependendo das peças, dos instrumentos a que se destinavam, do estilo e da época. Algumas destas peças são explícitas, os mesmos compositores as chamam de “estudos” ou cadernos para crianças, etc. Outros exemplos de peças são implícitos: a didáctica está disfarçada na própria peça, como se pode considerar alguns exemplos como o *Clave Bem Temperado* de Bach, ou *Mikrokosmos* de Béla Bartók.

Este género, os Estudos, tendem a centrar-se em algum tipo de sequência, técnica ou dificuldade (e portanto tendem a repetir) que servirá para o aprendiz/instrumentista poder dominar habilidades específicas. São peças pensadas para tais fins. Abundam sistemas e metodologias, ou séries de peças que

seguem uma lógica: de simples a difícil, de meios registos a registos extremos, etc. e que seguiam vários parâmetros para que pudessem ser abordadas por principiantes ou numa fase inicial da evolução técnica e assim irem familiarizando-se e explorando o instrumento com uma ordem.

Vemos isso, sobretudo, a partir de finais do século XIX quando a pedagogia, enquanto ciência do ensino, começou a tomar corpo no meio musical e também político, nascendo o que viriam a chamar-se os “Conservatórios”, “Academias” e “Escolas de Música”.

Porquê os *Estudos* nos instrumentos de percussão?

Seguindo a abordagem histórica, observamos que a percussão mal existia na arte musical chamada clássica; era pouco relevante e, se existia, era na maioria das vezes muito pontual quase “anedótica”; mal nos chegaram referências de repertório de percussão, nem na música de câmara, nem na ópera e nem na orquestra. O papel da percussão quando existia era secundário, exceptuando os tímpanos que pouco a pouco foram ganhando um lugar, mas, neste caso singular, devido à sua característica mais harmónica.

O pouco que existia era tão insignificante que não chegava a ser ponderada uma aprendizagem pormenorizada, planeada e estruturada como nos outros instrumentos.

Esta realidade era até tal ponto que, muitos dos intérpretes que tocavam a percussão, eram recrutados de outros instrumentos, mas que por algum tipo de impedimento físico ou por não serem suficientemente aptos nos seus instrumentos, eram passados para a percussão. Esta prática ainda é comum nos nossos dias, essencialmente nas bandas filarmónicas, apesar de que nos últimos lustros tendem ao seu progressivo desaparecimento.

Progressivamente foram aparecendo fatores no meio cultural e musical que provocaram mudanças.

Por um lado, o movimento nacionalista dos finais do século XIX, fez dirigir a atenção dos compositores à música popular e aos instrumentos folclóricos nos países europeus, onde, aí sim, existiam diversos instrumentos de percussão, que passaram progressivamente a integrar a orquestra e portanto a função do percussionista começou a ser mais intensa e mais solicitada. Por outro lado, as exposições universais do fim do século XIX e inícios do século XX, criaram condições para a apresentação e difusão das músicas étnicas/exóticas vindas de diversos pontos da geografia universal. Eram os princípios da “globalização”. Começaram a surgir músicas e instrumentos nunca antes vistos na geografia europeia (e americana); começou-se a mexer no que era o *Status Quo* das coisas. É certo que esta tendência de aceitação de influências externas foi e é uma característica da sociedade humana, sempre existiu, isso sim, em graus diferentes, mas obviamente nessa época, em escala muito menor; mas desde os descobrimentos e mais marcadamente no florescimento das comunicações do fim do século XIX e sobretudo no século XX, estes cruzamentos e interferências culturais passaram a ter uma elevada expressão.

O Jazz, tem a sua parte de influência nesta “contaminação”; nascido na América do Norte mas com influências africanas, o jazz possui uma forte carga rítmica (incorporando, portanto, a percussão com funções mais importantes), e foi gradualmente passando para a Europa, que desde a época dos descobrimentos manteve uma forte vinculação ao continente americano.

O nascimento da etnologia como ciência que estuda os povos e culturas de diferentes partes do mundo, também foi um fator preponderante na difusão da percussão. As pesquisas realizadas através do ramo da etnologia relacionada com a cultura musical, a etnomusicologia, mostraram e familiarizaram a diversidade das outras culturas, assim como a forma e estrutura de funcionamento das suas músicas, nas quais não faltavam instrumentos de percussão. Os compositores, assim como a grande maioria dos artistas, foram influenciados por estas descobertas e pouco a pouco o público foi-se cultivando neste

sentido, começando a abrir-se para o exterior, para o exótico, para o diferente, já não apenas incidindo o interesse nas culturas vizinhas, alargando o gosto por culturas mais longínquas.

Nas músicas destas culturas de carácter mais étnico, a percussão tem um papel importante, por vezes é mesmo a família instrumental predominante, podendo conter muita diversidade na tipologia e na formas de tocar.

A integração e absorção destas culturas que os compositores e os artistas de forma geral (numa primeira fase) fizeram, não se limitavam às formas, às estruturas musicais, aos modos ou aos ritmos (existem muitos e variados exemplos começando por List, Debussy, Ravel, Messian, Poulenc, Ligeti, Steve Reich, Jonathan Harvey....), integravam também os instrumentos e às vezes a sua forma original ou étnica de os tocar. Isto conduziu a uma incrementação da quantidade de instrumentos de percussão utilizados na música ocidental, assim como um alargamento da sua função. Aumentaram, portanto, os instrumentos novos que se iam utilizando, assim como a dificuldade de os tocar, provocando a necessidade de haver mais músicos percussionistas e melhor preparados, inclusivé, especialistas para diversos instrumentos singulares. Neste panorama, foi-se criando a necessidade de uma maior especialização, portanto, de duma nova versatilidade de percussionistas, onde estes passaram a ter que dominar vários instrumentos dentro do seio da orquestra, das bandas filarmónicas e de outros agrupamentos que foram surgindo, como as bandas de jazz e as big-bands, o grupo de percussão, o *ensemble* de música contemporânea, as bandas de marimba e os solistas.

Com a evolução deste estado das coisas, rapidamente surgiu a necessidade de os percussionistas terem de, inclusivamente, se especializar por instrumentos singulares (não podemos esquecer que a percussão é uma família de instrumentos). Aconteceu também, a especialização por géneros, surgindo o baterista de jazz, o baterista de banda de rock, o de pop, o tecno... ou o congueiro ou percussionista das bandas de música latina, o timpaneiro e o percussionista orquestral, o percussionista de ensembles contemporâneos... estando tudo isto atualmente em evolução e desenvolvimento, continuando a surgir ainda algumas outras especializações como a do marimbista, vibrafonista e percussionista de lâminas (xilofone, marimba e vibrafone) o especialista em multi-percussão (em peças a solo de vários instrumentos onde às vezes predominam os tambores). Surgem também os especialistas em tábua indiana, percussão de música antiga (medieval, renascentista, barroca), zarbistas, djembistas, balafonistas, timbilieiros... É difícil prevêr o futuro percurso de todas estas especialidades da percussão, sobretudo porque estão ligadas às novas criações, às novas tecnologias, às tendências dos artistas e às tendências de gosto do público. Isto poderá contribuir no redesenhar dos pedidos e solicitações de várias ordens, nomeadamente nos tipos de instrumentos e intérpretes necessários. Por exemplo, observamos como nos últimos vinte e cinco anos tem vindo a surgir uma especialização nas músicas electrónicas e nas contemporâneas, mas também nas músicas antigas, brotando no panorama musical diversos grupos com as suas necessidades instrumentais e seus diferentemente especialistas.

Reparamos, então, como na atualidade alguns instrumentos de percussão estão a ter já um lugar nas salas de concerto e nos festivais (existem festivais e ciclos integralmente consagrados à Percussão) que se deve tanto pela grande evolução a nível técnico como ao nível do repertório interpretado, tanto de solista dentro da orquestra ou de outras agrupações como de recitalista a solo.

Neste panorama, as instituições académicas tiveram (e têm) que se adaptar para poderem proporcionar um ensino à altura destas circunstâncias. Vemos como já existem especialistas, nomeando apenas alguns, de marimba, de vibrafone, de multi-percussão, de tímpanos... É assim, nesta realidade que apareceram nas últimas décadas livros técnicos e estudos para marimba, para vibrafone, para multi-percussão, entre outros.

Estudos para Marimba

Nos desenhos curriculares da Percussão das escolas de música, conservatórios ou universidades mais importantes do panorama atual, observamos que são utilizados Estudos de Marimba, tanto nos que contemplam uma especialização deste instrumento, como naqueles em que a Marimba está inserida na família da “Percussão”.

Alguns dos estudos mais utilizados nestas entidades educativas são:

Gordon Stout:	<i>Etudes for Marimba Book 1, 2, 3 e 4</i>
Michael Burritt:	<i>“5 Preludes for Marimba”</i> .
Clair Omar Musser:	<i>Etude Op. 6 No 9, Etude Op. 6 No 8, Etude Op. 6 No 2, Etude Op. 6 No 10. Etude Op. 11 No 4.</i>
Ney Rosauro	Three Preludes for solo Marimba.
Rich O’Meara:	<i>Restless</i> (introduction to modern marimba techniques).
Paul Smadbeck:	<i>Etude for Marimba No. I, II, III</i>
Eric Sammut:	<i>Rotation I, Rotation II, Rotation III, Rotation IV</i>
Daniel Berg:	<i>Impossible Etudes I e II</i>
Mark Ford:	<i>Marimba: The technique Through Music. Collection of Etudes.</i>
Leight Howard Stevens:	<i>Album for the Young. Album for the Young I, Album for the Young II.</i>
Leight Howard Stevens:	<i>Method of Movement for marimba</i>

Estes são, a “grosso modo” os mais relevantes. Todos eles foram compostos por marimbistas.

Reparamos, portanto, que os Estudos de Marimba largamente utilizados no sistema de ensino, têm a característica em comum de que quase na sua totalidade foram escritos por marimbistas/percussionistas.

Isto tem explicação: sendo um instrumento relativamente recente na música ocidental, são os mesmos executantes, conhecedores destes instrumentos e por isso da sua técnica, a comporem para eles. Também noutros instrumentos passou-se uma situação semelhante: Chopin, Litz, Berlioz, Paganini, Schuman, Bartók, Messien, etc., foram compositores que tomaram conta dessa tarefa. É coerente e cabe assim esperar, que sejam os percussionistas que venham a suprir as “desatualizações” ou lacunas relativamente aos seus instrumentos.

Além disso, os instrumentos de percussão estão constantemente a mudar em vários aspetos, e a Marimba é um bom exemplo disso, nomeadamente no seguinte:

- Registo. Observamos que a extensão do instrumento nos anos 50 era de 4 oitavas, nos anos 60 passou para as 4 oitavas e 1/3, para depois passar às 4 oitavas+1/2 nos anos 70, até às 5 oitavas nos anos 80, sendo que hoje em dia já existem modelos de marimbas de 5 oitavas+1/3 (este extra é nos graves), e de 6 oitavas (aumentando uma oitava nos agudos).

- Novas técnicas de segurar nas baquetas. Da utilização, mais generalizada nos inícios da técnica da marimba, de tocar com duas baquetas (uma em cada mão), passou-se a quatro baquetas (duas em cada mão) nos anos 50, a seis baquetas nos anos 80, e hoje em dia toca-se até com oito baquetas. Também existem várias técnicas de segurar as quatro baquetas (foi este número de baquetas que acabou por se estender e ser mais utilizado) que mudam entre elas na sua versatilidade, na rapidez de abertura e no fecho das duas baquetas de cada mão, na extensão alcançada no intervalo entre as duas baquetas da mesma mão, na força e sonoridade, enfim, na forma de manipulação das baquetas. Estas distintas formas de segurar as baquetas são conhecidas como: técnica clássica, técnica Burton, técnica Musser, técnica Stevens...

- Baquetas. Existe um grande leque na oferta de tipos de baquetas e constantemente aparecem novas invenções. Dependendo da baqueta que se utilize pode-se obter sonoridades muito contrastantes, capazes de soar tanto como um órgão de igreja como de um estridente martelar, ou obter por exemplo um som “tropical” ou de balafone africano. Há baquetas de “double-tone” e há baquetas que muda o timbre segundo se muda o volume.

A quantidade e variedade sonora proveniente da diversidade de baquetas existentes é tanta, que uma indicação na partitura de “baqueta dura” pode ter dezenas de sons possíveis.

Com tantas transformações num período de tempo relativamente curto, torna-se difícil ficar-se atualizado quantos aos diversos conteúdos curriculares e tratados orquestrais disponíveis.

Por isso a razão da quase inexistência de “Estudos” feitos por compositores.

Estamos perante um dilema subtilíssimo. Os percussionistas que se dedicaram a compôr para Marimba, não deixam de ser compositores, é certo. Mas se observarmos os seus percursos biográficos, constata-se que poucos deles fizeram uma carreira de compositor nem os estudos de composição. São excelentes músicos talentosos, com intuito e uma cultura abrangente que lhes permite entrar em campos como a composição e ir suprimindo aquilo que no grémio dos percussionistas não existia: repertório didático.

De forma geral, os Estudos ou peças compostas por percussionistas tendem a contêr uma preocupação mais técnica do que artística, são peças que surgem a partir do instrumento, enquanto os compositores (não percussionistas) vão ao encontro do descobrimento do instrumento (da idealização do instrumento). Os percussionistas sintetizam aquele “preludiar do intérprete” em lugar de assentar e delinear uma identidade criadora. E não é o mesmo conceber uma peça a partir da perspetiva do instrumento, que da perspetiva assente numa visão compositiva. Surgem com estas premissas diferenças consideráveis e interessantes.

Naturalmente que cada compositor ou compositor/percussionista é um caso diferente, mas começa a ser visível e a delinear-se esta subtil linha que está, pouco a pouco, a separar o campo em duas metades de criação distinta. O curioso é o facto de que no caso da marimba, uma metade está cheia. Mas a outra metade está basicamente vazia.

Uma nova Coleção de Estudos para Marimba

9

É nesta perspetiva e na observação deste fenómeno que surge a ideia de juntar os compositores (de carreira e de ofício) comigo nesta tarefa e, neste caso, enquanto intérprete especialista. Assim surgem estes *Estudos de Concerto para Marimba*.

O “cluster” compositor-intérprete tem já uma longa existência e no caso da marimba existem múltiplos exemplos: Xenakis-Silvio Gualda, Per Norgard- Peter Sorensen, Peter Klatzow-Robert Van Sice.... Mas curiosamente, no campo artístico-pedagógico este “cluster “ não se tem desenvolvido de igual maneira. Do meu conhecimento, apenas existe e em data muito recente os “6 Concert Etudes for Marimba” de Peter Klatzow, compositor Sul-Africano que tem criado um forte vínculo com o marimbista Robert Van Sice. Estes “6 Concert Etudes for Marimba” são de recente composição (possivelmente de entre 2013 e 2014), não aparecendo ainda no catálogo do autor e só se tendo feito apenas uma tiragem de 100 cópias exclusivas.

Fruto do meu convite/proposta expresso na carta/email enviado em 2005 acima expresso, surgiram, então, as seguintes peças:

- . **Dimitris ANDRIKOPOULOS**.....*Through Lines...* (2011) 7min. *For Marimba and Tape*
- . **Javier ARIAS-BAL**.....*Estudio de Temblores para Marimba, Bombo y Miquel Bernat* (2006)
11min. *Solo Marimba+bombo*
- . **Cesar CAMARERO**,*Precipitaciones* (2008) 6min. – *solo marimba*
- . **Nuno CORTE-REAL**,*Estudo de Oitavas* (2013) 3min. – *solo marimba*
- . **José Luís CASTILLO**,*Yaga* (2013) 9 min. – *solo marimba*
- . **Agustí FERNÁNDEZ**,.....*Iridiscències* (2010) 2.5 min. - *solo marimba*
- . **Joan GUINJOAN**,.....*Divertiment* (2013) 6 min. - *solo marimba*
- . **Santiago LANCHARES**,*Estudio en Haiku* (2011) 4 min – *marimba solo*
- . **Efrain OCHER**.....*Fuga Merengástica*(2011) 6 min. - *solo marimba*
- . **Andreia PINTO-CORREIA**.....”...água e sombra” (2010-2015) 8 min. - *solo marimba*
- . **David del PUERTO**.....*42° C. a la Sombra* (2007) 7min. *Para Marimba*
- . **Jesús RUEDA**.....*Marimba Estudio* (2007) 5min. “*Estudio para el arco y la extensión*”
- . **Ananda SUKARLAN**.....*The Birth of Drupadi* (2009) 5min. – *solo de marimba*
- . **Eduardo SOUTULLO**.....*Crossing-resting-reload* (2010) 4min. – *solo de marimba*
- . **François SARHAN**...*I don’t belong to your world* (2010-2015) 8min. –*For a singing marimba player*
- . **Andrés VALERO-CASTELLS**,.....*ICK Estudio para Marimba* (2008/09)5 min
- . **Polo VALLEJO**.....*Marímbida* (2009/2015) -*Estudio para Marimba solo y baquetas marímbidas*
- . **Cristina VILALLONGA**.....*La Cage Ouverte* (2015) - *Estudio para Marimba solo*

Excertos

Apresento alguns excertos das peças:

“*Through Lines...*” (2011) de Dimitris Andrikopoulos; *For Marimba and Tape*.
Estreada no Auditório de Espinho em 2012.

Through lines...

for Marimba and Tape

Dimitris Andrikopoulos

Moderato ♩ = 60

Marimba

Tape

1 2 3

00:00.0 00:05.0 00:09.0 00:13.0 00:18.0

00:23.0 00:26.5 00:31.5 00:36.5 00:40.5

00:45.5 00:48.0 00:51.0 00:53.5

© 2012 by Dimitris Andrikopoulos

“Estudio de Temblores para Marimba, Bombo y Miquel Bernat” (2006) de Javier Arias-Bal; *Solo Marimba+bombo.*

Estreada em Is-sur-Tille (Fr) em 2007.

Tembores

para Marimba, Bombo y Miquel Bernat

Javier Arias Bal

♩ = 132

Marimba

PedBombo

4

Mb

PBb

8

“Precipitaciones” (2008) de Cesar CAMARERO

Estreada no CCB, Lisboa em 2009.

BAQUETAS DURAS PRECIPITACIONES (ESTUDIO PARA MARIMBA) CÉSAR CAMARERO (1981)

♩ = 140-150 (♩ = 70-75)

A MIQUEL BERNAT

1

“*Estudo de Oitavas*” (2013), de Nuno Corte-Real
Estreada em Tomar em 2013.

Estudo de Oitavas

a Miquel Bernat

Nuno Côrte-Real
2013

$\text{♩} = 200$

Marimba

ff

5

Mrb.

p sub

ff sub.

“Yaga” (2013) de José Luís Castillo
Estreada em Valencia (Esp) em 2014.

YAGA

José Luis Castillo

♩ = 62

Dampening

pp p pp pp pp pp p pp

p p subito pp sfz p

ppp ppp mf (secco)

slap (2) 3-2 5-4 7-4 5-4 5-4 5-4 5-4

slap 3-2 5-4 7-4 5-4 5-4 5-4 5-4

sfz (secco) sfz p p sfz sfz

“*Iridiscències*” (2010) de Agustí Fernández

Estreada em Tarragona (Esp) em 2010.

Iridiscències

Agustí Fernández

$\text{♩} = 180$

The musical score consists of eight staves of music, each containing a continuous pattern of sixteenth notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The staves are numbered 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 on the left margin, indicating the starting measure for each line. The pattern of notes is as follows:

- Staff 1 (measures 1-2): F#4, A4, C#5, B4, A4, F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C#-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C#-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C#-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C#-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C#-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C#-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C#-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C#-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C#-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C#-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C#-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C#-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C#-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C#-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C#-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C#-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C#-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C#-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C#-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C#-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C#-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C#-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C#-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C#-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C#-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C#-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C#-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C#-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C#-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C#-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C#-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C#-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C#-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C#-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C#-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C#-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C#-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C#-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C#-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C#-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C#-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C#-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C#-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C#-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C#-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C#-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C#-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C#-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C#-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C#-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C#-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C#-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C#-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C#-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C#-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C#-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C#-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C#-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C#-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C#-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C#-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C#-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C#-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C#-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C#-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C#-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C#-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C#-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C#-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C#-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C#-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C#-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C#-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C#-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C#-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C#-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C#-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C#-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C#-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C#-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C#-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C#-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C#-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C#-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C#-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C#-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C#-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C#-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C#-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C#-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C#-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C#-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C#-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C#-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C#-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C#-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C#-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C#-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C#-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C#-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C#-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C#-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C#-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C#-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C#-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C#-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C#-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C#-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C#-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C#-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C#-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C#-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C#-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C#-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C#-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C#-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C#-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C#-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C#-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C#-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C#-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C#-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C#-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C#-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C#-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C#-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C#-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C#-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C#-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C#-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C#-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C#-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C#-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C#-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C#-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C#-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C#-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C#-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C#-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C#-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C#-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C#-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C#-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C#-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C#-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C#-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C#-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C#-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C#-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C#-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C#-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C#-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C#-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C#-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C#-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C#-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C#-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C#-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C#-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C#-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C#-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C#-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C#-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C#-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C#-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C#-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C#-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C#-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C#-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C#-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C#-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C#-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C#-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C#-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C#-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C#-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C#-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C#-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C#-284

“*Divertiment*” (2013) de Joan Guinjoan

Estreada em Vitoria (Esp.) em 2014.

Moderato $\text{♩} = \text{ca. } 60$
Mrba. *dolce*

A Miquel Bernat

DIVERTIMENT

Joan Guinjoan

105 *p* (ossia 8a. bassa) 9

106 *mf* 9 *poco* 9

107 *p* 9

108 9

109 *p* 9

110

“Estudio en Haiku” (2011) de Santiago Lanchares

Estreada em Alcobaça em 2011.

Estudio en haiku

dedicado a Miquel Bernat

Santiago Lanchares, 11

Marimba

$\text{♩} = 84$

mf

1

4

7

10

“Fuga Merengástica” (2011) de Efrain Ocher
Estreada em Tomar em 2013.

Marimba

Fuga Merengastica

Efrain Oscher

Allegretto $\text{♩} = 92$

mf

9 *mp*
mf

16

23 *mp*
mf

29 *f*

36

a Miquel Bernat

Andreia Pinto-Correia
(2010)

...água e sombra

[illegible]

“42° C. a la Sombra “ (2007) de David del Puerto
Estreada em Liria em 2008.

42°C a la sombra
para marimba

David del Puerto, 2007

♩. = 140

f

4

7

10

The musical score is written for marimba in 9/8 time, with a tempo of 140 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system begins with a measure rest. The third system begins with a measure rest. The fourth system begins with a measure rest. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

“*Marimba Estudio*” “*Estudio para el arco y la extensión*” (2007) de Jesús Rueda.

21

Estreada na Casa da Música, Porto em 2008.

Handwritten musical score for Marimba, titled "MARIMBA ESTUDIO 'Estudio para el arco y la extensión'" by Jesús Rueda (2007). The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo/mood is marked "Allegro Envolvente e rubato". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "pp". The manuscript is dated "1.66" in the top left corner. A yellow label "Gitar" is visible in the top right corner of the image.

“ICK” (2008/09) de Andrés Valero-Castells
Estreada em Vitoria (Esp) em 2009.

ICK
(2008/09-AV68) Andrés VALERO-CASTELLS (1973)

Duración: 4' +/-

Veloce ♩ = de 135 a 155

Marimba

(comenzar sobre el nodo, e ir progresivamente al centro de las láminas)

marimshot con el palo de las baq₁

baq. duras

p *p*₊ *mp* *mp*₊ *mf* *mf*₊ *f*

3 + (+ = golpe muerto)

Mrb.

pp *mf*

f

10

Mrb.

The musical score is written for Marimba. It begins with a tempo marking 'Veloce' and a metronome indication of 135 to 155 beats per minute. The first system shows a continuous sixteenth-note pattern in the right hand, with a crescendo leading to a 'marimshot' (a sharp, percussive stroke) in the left hand. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The second system features a triplet of eighth notes in the right hand, followed by a series of chords in the left hand. The third system continues with a series of chords in the right hand and a continuous sixteenth-note pattern in the left hand. The score includes performance instructions in Spanish, such as 'comenzar sobre el nodo, e ir progresivamente al centro de las láminas' (start on the node and move progressively to the center of the laminae) and 'marimshot con el palo de las baq₁' (marimshot with the stick of the baq₁). The score is divided into three systems, with measures 3, 10, and 17 marked.

“MarímbriDA” (2009/2015) de Polo Vallejo
Estreada na Casa da Musica, Porto em 2008.

- MARÍMBRIDA - (ESTUDIO 1)

VIVO, como UNA DANZA
DECISO *f*

① 5/8

⑥ 5/8

⑫ 5/8

“The Birth of Drupadi” de Ananda Sukarlan

Estreada em Espinho em 2009.

a Miguel Bernat, con amistad y admiración

The Birth of Drupadi

Vivacissimo ♩ ca. 138 or more

2 medium-soft sticks in each hand. The outer ones should be harder than the inner ones.

“Arpeggios Studio” (2010) de Eduardo Soutullo, solo de marimba
Estreada em Vigo em 2010.

NOTES:

1. Accidentals apply throughout entire measures but non in octaves
2. Accents should be played very excitedly

Arpeggios Studio

for marimba

Dedicated to Miquel Bernat

Eduardo Soutullo

SGAE 48629

♩ = 80

f

1

2

3

4

6

8

“I don’t belong to your world” (2010-2015) de François Sarhan

For a singing marimba player

Estreada em General Roca (Arg) em 2014.

i don't belong to your world

for a singing marimba player

François Sarhan
2010/13

text in english, except when in [], then in international phonetic alphabet.
the simple line in the voice part is the medium spoken register of the performer.
the sung part can be at any octave.

p

[a][i] i i i i i i [a][i]

1: hands up, excessively high (ears height)
sticks in vertical position, (2 "V" shapes)
as if to play again

ppp

[a] [i]

♩ = 110

ff

3/16

“ICK” (2008/09) de Andrés Valero-Castells

Estreada em Vitoria (Esp.) em 2009.

Duración: 4' +/-

ICK

(2008/09-AV68) Andrés VALERO-CASTELLS (1973)

Veloce ♩ = de 135 a 155

Marimba

(comenzar sobre el nodo, e ir progresivamente al centro de las láminas)

baq. duras

p *p*⁺ *mp* *mp*⁺ *mf* *mf*⁺ *f*

marimshot con el palo de las baq.

3 + (= golpe muerto)

Mrb.

pp *mf*

f

10

Mrb.

17

Mrb.

The musical score is written for Marimba. It begins with a tempo marking 'Veloce' and a metronome indication of 135 to 155 beats per minute. The first system shows a continuous sixteenth-note pattern in the right hand, with a crescendo from piano (p) to forte (f). The left hand plays a similar pattern, starting with a 'golpe muerto' (dead stroke) marked with a plus sign. The second system continues the patterns, with a dynamic change from piano (pp) to mezzo-forte (mf). The third system shows a change in the right hand's pattern, with a dynamic change from mezzo-forte (mf) to forte (f). The fourth system continues the patterns, with a dynamic change from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score includes performance instructions in Spanish, such as 'comenzar sobre el nodo, e ir progresivamente al centro de las láminas' and 'marimshot con el palo de las baq.'.

LA CAGE OUVERTE
pour Marimba
I. Oiseau dessinateur

$\text{♩} = 230$ aprox.

Tiempo muy rápido, flexible
hasta próx.indicación de tiempo

eco

mf *ppp*

poco rit.

5

eco

$\text{♩} = 70$ a tempo

8 eco ♩ = 70 a tempo

The musical score for 'eco' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '♩ = 70 a tempo'. The score starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a crescendo hairpin. The word 'eco' is written above the staff. The music then shifts to a piano (*pp*) dynamic, indicated by a hairpin. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The score continues with a piano (*p*) dynamic, indicated by a hairpin, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, also indicated by a hairpin.

11

mp *pp* *mf* *p*

3 3

11

Conclusão

Com esta colaboração estreitou-se o meu vínculo com os compositores. Tem sido um trabalho fascinante. Comecei por estudar as peças e posteriormente estreá-las nos meus concertos. Entre o meu estudo e os concertos aconteceram muitas transformações, em algumas peças de forma radical, noutras pequenas mas diferenciadoras, noutras ainda a peça ficou tal como tinha sido concebida no início. Algumas duram apenas 2 minutos, enquanto que outras ultrapassam os 10 minutos. O seu conjunto constitui uma coleção muito variada, não há relação direta entre os diferentes compositores, ou melhor, entre as peças dos Estudos; cada uma é um mundo distinto, apesar de todos estes Estudos terem sido compostos nos últimos 9 anos. Uma enorme variedade de estilos prolifera neste conjunto. Este é um dos pontos que sempre considereei que constituísse a força e o interesse desta coleção.

Fiz acima referência à influência das comunicações na transformação do mundo atual num todo heterogêneo. Curiosa e tristemente, o contrário também se está a produzir. Sabe-se que a comunicação se tem convertido numa arma de poder, assim sendo, os círculos poderosos conseguem a imposição de certos dogmas, idéias e hábitos na nossa sociedade, e a música não está isento disso. Habitamos num mundo onde tudo está ao alcance da mão num clic de computador numa extensa variedade em basicamente em todos os campos da existência nunca antes conhecida na história da humanidade.

Paralelamente observa-se como certas tendências se impõem como nunca antes acontecera em todos os cantos do planeta: os pigmeus do Congo deixam de cantar e tendem a desaparecer as suas fascinantes e imbricadas polifonias para passarem a ouvir na rádio Madona, na Tailândia deixam-se de fazer as subtis e tradicionais danças de dedos, mãos e braços, para se passar a dançar “Sugar” de Robim Schulz nas novas discotecas.

Por isso, comecei a ser apologista do “diferente”, da minoria, do desconhecido, mas existente. Decidi ser algo menos influenciado pelo “o que nos chega” de forma fácil, acessível, quase imediata, para eu mesmo ir à procura, ao encontro do que aparentemente e para a maioria da população parece não existir, estas “camadas” invisíveis que ainda se podem encontrar no nosso mundo. Decidi, assim, contribuir na proliferação da variedade, da raridade.

Entre as minhas várias ações, surge esta coleção que procurou e se assenta na pluralidade, porque enquanto ser humano e artista penso que se é mais “rico e completo” estar envolvido nessa heterogeneidade e porque acredito que o nosso mundo se torna mais rico e interessante com esta diversidade.

Os estudos serão à priori editados pela Editorial *Tritó* de Barcelona em 2016 e acompanhados por um CD com as minhas gravações dos Estudos. Esta coleção terá dois volumes dada a quantidade e extensão do conjunto das peças, caso contrário se converteria num livro demasiado grosso e caro. O primeiro volume aglutinará os estudos que de alguma forma incorporem a problemática dos saltos, movimento e extensão, contemplando as seguintes peças: “*Estudio para el arco y la extensión*” de Jesús RUEDA, *Precipitaciones* de Cesar CAMARERO, *Iridiscències* de Agustí FERNÁNDEZ, *Divertiment* de Joan GUINJOAN, *Estudio en Haiku* de Santiago LANCHARES, *42° C. a la Sombra* de David del PUERTO, *The Birth of Drupadi* de Ananda SUKARLAN, *Crossing-resting-reload* de Eduardo SOUTULLO e *I don’t belong to your world* de François SARHAN. Todas elas foram gravadas no departamento da Produção e Tecnologias da Música da ESMAE. Ainda não defini o título, mas possivelmente irá ser designado de *Estudios de Concerto para Marimba I - Estudios de la extensión*.

O segundo volume compila as peças com problemáticas e técnicas particulares e específicas. A análise dos Estudos, a abordagem técnica que cada um deles trata, as transformações e metamorfoses produzidas nas peças, a consequência do trabalho desenvolvido conjuntamente entre compositor-intérprete, as diferentes problemáticas com que me deparei no processo de aprendizagem das peças, como e onde cada peça foi estreada, a maneira de serem gravadas e como estas foram montadas e produzidas, são temas a tratar num outro e extenso trabalho.

“El Estudio teórico es posterior al arte creativo, pero la teorización puede generar una retroalimentación muy enriquecedora del que puede surgir un nuevo proceso creativo”

in “Teoría Musical del Flamenco”, Lola Fernández, pag. 12.

Bibliografía

- BYRNE, David “*Como funciona la Música*”, Reservoir Books/Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2012
- DEWEY, Jonh, “*El Arte como experiencia*”, Editora Paidós, 2008
- LEVINSON, Jerrold, “*Contemplar el Arte*”, Ed. La balsa de la Medusa, Madrid, 2015
- MURRAY SCHAFER, R., “*A afinação do mundo*”, Editora UNESP, Brasil, 1997
- PISTON, Walter, “*Orquestación*”, Real Musical, Madrid
- RAMADA, Manuel, “*Atlas de Percusión*”, Rivera Editores, Valencia
- SACKS, Oliver, “*Musicofilia*”, Anagrama Ed. Barcelona, 2009
- SARMIENTO, José António, “*Musica y Acción*”, Centro José Guerrero, Granada, 2012
- SCHIC, Steven, “*The Percussionist’s Art*”, University of Rochester Press, USA
- STASSI, Carlos, “*O Instrumento do Diabo*”, Edição Unesp, São Paulo
- ROSS, Alex, “*El Ruido Eterno*”, (The Rest is Noise), Ed. Seix Barral S.A., Madrid, 2009
- TELLEZ, José Luis & FORD, Andrew, “*Música Presente*”, Colección Exploraciones, Fundación Autor, Madrid, 2006
- TEIXEIRA, Mario, “*O Tai chi Chuan na Percussão*”, Universidade de Aveiro, 2003
- VALLEJO, Polo, “*Mbudi Mbudi na Mhanga*”, Edición de Autor, 2004
- VALLEJO, Polo “*Patrimonio musical Wagogo*”, Fundación Sur- Departamento África Ed., Madrid, 2007
- “*The Grove Dictionary of Music*”, Ed. Stanley Sadie.
- “*Encyclopédie Larousse de la Musique*”.